

Tal Tamari

Tal Tamari est chargée de recherche
au Centre National de la Recherche
Scientifique (Paris) et chargée de cours
à l'Université Libre de Bruxelles.
Email: Tal.Tamari@ulb.ac.be

« Les rois de Ségou » : de l'épopée à la série télévisée

“The Kings of Segou”: From oral epic to television series

Les Rois de Ségou (“The Kings of Segou”) is a television series from Mali directed by Boubacar Sidibé, released to coincide with the fiftieth anniversary of Mali’s independence (22 September 1960). Together with another film released at about the same time, *Samanyana Basi* (“Basi from the village of Samanyana”), it is largely based on oral traditions pertaining to the Bamana-dominated state of Segou (ca. 1700–1860). The film was originally shot in French; after a first showing, it was dubbed in Bamana due to popular demand. The director employed several strategies to best adapt this oral tradition to the screen: citations from the songs are preserved (in the original Bamana); the role of dialogue is reinforced in order to make up for the disappearance of the bard’s narrative voice; and the dialogues are laden with adages, thus approximating the characteristics of bardic speech. The music draws not only on that traditionally associated with the epic, but also on a full range of Bamana and non-Bamana, Malian traditional and contemporary music. Dramatic and acting styles are furthermore influenced by the traditional Bamana *kòtèba* theatre, as well as by the foreign (especially Latin American) television soap operas widely viewed in Mali. Though the subject is ostensibly the past, the social and political critique of contemporary Mali forms the implicit subtext. Inasmuch as Malians of all backgrounds have been highly interested by this series, it evidences that it fosters the emergence of a sense of national identity.

Keywords: adaptation of oral tradition, Boubacar Sidibé, *Les Rois de Ségou*, Malian television series, oral epic tradition.

Introduction

A l’automne 2010, deux films portant sur l’empire bambara de Ségou et fondés principalement sur la tradition orale et particulièrement l’épopée ont été présentés au public malien, coïncidant ainsi avec la commémoration du cinquantième anniversaire de l’indépendance (22 septembre 1960). L’un, *Samanyana Basi* (réalisateur Sidy Fassara Diabaté) est un long métrage (1h50 mn) destiné principalement au grand écran ; l’autre, *Les Rois de Ségou* (réalisateur : Boubacar Sidibé) était prévu pour une diffusion en plusieurs épisodes, principalement sur petit écran (9h26 mn au total). Long métrage et série ont également été diffusés auprès du public malien sous forme de vidéocassettes, et la série mise en libre accès sur internet fin 2011. A la suite du grand intérêt suscité par la série lors de sa première saison, une seconde partie a été réalisée fin 2011, et diffusée à partir de juin 2012.

Le royaume de Ségou, qui peut être considéré comme le lointain héritier des grands empires médiévaux, domina à certaines périodes comprises entre 1710 et 1860

environ, le pays malinké du nord de la Guinée et de la Côte d'Ivoire actuelles, et au Mali actuel, la vallée du Niger jusqu'au nord de Tombouctou. La ville de Ségou, fondée par le premier souverain au début du dix-huitième siècle, est actuellement la seconde ville du Mali.¹

Ces deux documents rejoignent ainsi l'ensemble assez restreint de films maliens, ou plus généralement ouest-africains, qui tentent de représenter les sociétés et cultures précoloniales, que ce soit de manière historique ou atemporelle ; et le club encore plus restreint des films qui tentent de transposer une tradition orale, et particulièrement une parole littéraire, à l'écran.² Ce sont aussi les premiers documents cinématographiques longs à s'inspirer de ce qu'il est convenu d'appeler « l'épopée » (ou « la geste ») de Ségou.³

Tout en situant *Les Rois de Ségou* dans le contexte social et culturel du Mali actuel, nous étudierons les procédés grâce auxquels le réalisateur a pu transposer des éléments tirés de la littérature orale à l'écran. Faute de place, nous réservons une analyse plus approfondie du somptueux *Samanyana Basi* pour une occasion ultérieure. Mais on peut déjà esquisser quelques comparaisons entre ces deux œuvres.

Le long métrage de Sidy Fassara Diabaté a été filmé entièrement en bambara ; la série de Boubacar Sidibé a été tournée en français, puis doublée en bambara. Le premier présente, dans le détail, un unique épisode de l'épopée de Ségou, tel qu'il aurait pu être raconté par un griot en une séance ; le second présente des éléments tirés de plusieurs épisodes, qui auraient été racontés au cours de plusieurs séances différentes. Le premier privilégie la tension dramatique et l'étude psychologique de quelques personnages ; le second, tout en distinguant clairement les traits psychologiques de ses principaux personnages, comporte une dose considérable d'humour, qui semble s'inspirer du théâtre rural traditionnel (*kòtèba*) mais aussi et peut-être surtout, des feuilletons télévisés de provenance internationale. Dans les deux films, une grande attention est portée aux paysages, aux décors (cadre architectural, intérieurs, tissus et vêtements – les deux réalisateurs ont d'ailleurs eu recours au même costumier), au choix des musiques (partiellement inspirées de l'épopée) et aux rituels de la religion ancienne. Le premier a été tourné à Ségou et dans des villages très proches, le second au village de N'Gama (près de Ségou) ainsi que dans la forêt classée de Tienfala (près de Bamako). Le film de Sidy Fassara Diabaté a été entièrement financé par l'Etat malien, alors que celui de Boubacar Sidibé a également bénéficié d'appuis internationaux, et notamment de celui de la chaîne francophone TV5.⁴

Outre l'analyse du document filmique lui-même, cet essai s'appuie sur un long entretien avec le réalisateur Boubacar Sidibé, des rencontres avec le costumier Kandioura Coulibaly (peintre et artiste du textile internationalement connu) ainsi que plusieurs musiciens, et l'expérience d'avoir visionné le film en compagnie des spectateurs maliens.⁵

Le réalisateur et le contexte culturel malien

Boubacar Sidibé a effectué toute sa carrière dans l'audiovisuel : cameraman de 1983 à 1991, avant de devenir réalisateur. Spécialisé dans le documentaire et le court métrage, il a également contribué—comme on aura l'occasion de le rappeler plus loin—à d'autres genres cinématographiques. Il avait imaginé une œuvre longue, centrée sur le royaume de Ségou, bien avant que ne lui aient été donnés les moyens de la réaliser. S'agissant de la production de cette œuvre, il se décrit comme ayant été « présent du début jusqu'à la fin de la chaîne ». Ainsi, il a effectué des recherches historiques, imaginé les scénarios, écrit les dialogues (en français), puis dans un deuxième temps, il les a traduit en bambara. Son fils joue l'un des principaux personnages du film et de l'épopée – Ngolo Diarra, fondateur de la seconde et plus importante dynastie à régner sur Ségou, alors que celui-ci était enfant.

Selon le réalisateur, ce choix du sujet s'explique par la valeur emblématique du royaume de Ségou dans l'histoire de ce qu'allait devenir l'Etat du Mali. Il souligne, à ce propos, le rayonnement de la culture bambara dans le Mali d'aujourd'hui. Ce choix est d'autant plus significatif qu'il est lui-même d'ascendance peule (comme l'indique d'ailleurs son nom), alors que l'empire de Ségou a été dominé par les Bambara. Même si cette identité peule doit être relativisée du fait qu'il a grandi, comme il l'explique également, à Bamako auprès des descendants de la dynastie Diarra. Or les deux peuples, s'ils se sont parfois alliés, se trouvaient le plus souvent en situation de rivalité, voire de conflit. Il est aussi remarquable que la série (seconde partie) s'achève sur les hauts faits des derniers rois Diarra—sans traiter ni de la conquête toucouleur (1861-1864), ni de la conquête française (1890)—car, selon le réalisateur, la phase « autochtone » de l'histoire de Ségou s'achève avec la dynastie Diarra. Il est vrai, en effet, que les Toucouleur, s'ils étaient bien de langue peule, étaient originaires d'une zone comprise dans l'actuel Sénégal, pratiquaient un islam rigoriste et avaient des coutumes assez différentes de celles des Peuls du Macina, que les Bambara de Ségou avaient côtoyé (comme alliés ou rivaux) depuis plus longtemps ; et que les Toucouleur détruisirent l'émirat peul musulman du Macina aussi bien que le royaume animiste bambara.⁶

Boubacar Sidibé explique son choix du français pour la réalisation de la série, par le plus grand rayonnement de cette langue. Si, selon lui, le bambara autant que le français peut être considéré comme une langue internationale, du fait de sa « diaspora » (c'est-à-dire les émigrants),⁷ le français permet de toucher un public beaucoup plus vaste. D'une part, le français rend le film accessible à beaucoup de Maliens non-bambarophones, mais qui, selon lui, sont tout autant concernés par l'histoire de Ségou. D'autre part, toujours selon lui, il importe de toucher un public africain plus large ainsi que le public international, qui souvent ignore tout de la culture malienne. Il a néanmoins été amené à introduire une version bambara à la demande de beaucoup de Maliens bambarophones—mais pas toujours d'origine

« ethnique » bambara—qui faisaient valoir qu’ils comprenaient le bambara mieux que le français, ou encore, qu’ils souhaitent suivre le film dans la langue dans laquelle les événements historiques se sont réellement déroulés. Ajoutons que (probablement en raison de son passé prestigieux) la ville de Ségou et sa région immédiate est considérée comme le foyer par excellence de la langue bambara ; Ségou est, par ailleurs, la seconde ville du Mali aujourd’hui (avec environ 200.000 habitants).

Afin de mieux comprendre l’accueil fait à cette série dans la société malienne, il convient de rappeler l’histoire de la télévision dans ce pays. La télévision publique n’a été introduite au Mali qu’en 1983 ; sa zone d’émission fut initialement limitée à la capitale, Bamako, et sa périphérie immédiate ; à partir de 1986, elle a été progressivement étendue à la province. Son temps de diffusion, initialement limité à quelques heures par jour, a été progressivement prolongé ; depuis les années 1990, elle émet tous les soirs de 18h00 à 23h30 environ, ainsi que l’après-midi pendant les weekends et les jours fériés. Depuis 2009, toute l’offre télévisée de l’ORTM (Office de Radiodiffusion et de Télévision du Mali) est accessible à l’international.⁸

Les programmes portent sur l’héritage culturel du Mali (particulièrement musique et danses), les religions (émissions hebdomadaires musulmane et chrétienne, émissions spéciales à l’occasion des fêtes—majoritairement diffusées dans les langues nationales), un programme littéraire hebdomadaire (en français), le journal (le plus souvent en français, avec quelques bulletins dans les langues nationales), programmes de vulgarisation (santé, agriculture, cuisine...), en français ou dans les langues nationales selon les cas ; musique malienne et africaine contemporaines ; bandes dessinées et programmes pour enfants, feuilletons (très souvent latino-américains), séries et films étrangers ; documentaires maliens, africains, ou étrangers ; un petit nombre de films d’art et d’essai africains, le plus souvent réalisés pour le grand écran, puis retransmis sur le petit écran ; quelques feuilletons africains. Les feuilletons, mettant en scène les péripéties de la vie quotidienne ou des relations amoureuses, ont connu un développement important au Burkina Faso et en Côte d’Ivoire ; ils décollent timidement dans le contexte malien, depuis une dizaine d’années. On peut citer dans ce contexte *Walaha*⁹ (à partir de 1999 ; réalisateur : Djibril Kouyaté) et *Dou* (« La famille » ; à partir de 2004) de Boubacar Sidibé lui-même. On relève également des pièces de théâtre filmées (pièces jouées en français ou en langues nationales, compagnies maliennes ou étrangères) et plus rarement encore, un petit nombre de transpositions de littérature orale à l’écran (dont *Ntoronkelen*, d’après un chant de chasseur) également de Boubacar Sidibé. Dès les années 1990, il est devenu possible de capter les télévisions étrangères moyennant des équipements relativement peu onéreux, et ainsi un nombre grandissant de foyers reçoivent des chaînes surtout francophones (françaises, africaines ou internationales) mais aussi arabes.

Si la télévision est récente au Mali, en revanche sa littérature orale—comme plus généralement celle de l’Afrique de l’Ouest—est unanimement reconnue comme très

riche. Les différentes populations (groupes linguistico-culturels) distinguent un grand nombre de genres littéraires : contes, proverbes, devinettes, plusieurs catégories de chansons et de récits, et chez certaines, de longs récits à la thématique héroïque, agrémentés d'un accompagnement musical instrumental, qu'il est convenu d'appeler « épopées ». C'est tout particulièrement le cas pour le milieu malinké, avec l'épopée de Sunjata qui célèbre l'empire médiéval du Mali ainsi que celles qui racontent les royaumes malinké de Gambie ; le milieu bambara, avec l'épopée de Ségou ; les milieux peul et songhay.¹⁰

Si l'on a mis assez longtemps à s'apercevoir de l'existence d'un genre épique en Afrique de l'Ouest, des avancées considérables ont été réalisées au cours de ces dernières décennies, quant à la connaissance des conditions d'énonciation et de transmission de celui-ci. L'on sait ainsi que certains passages sont chantés, alors que d'autres sont déclamés. Alors que les chansons (qui sont souvent des louanges ou des devises) sont transmises mot à mot, les passages déclamés sont récréés à chaque prestation, sur la base d'un modèle partagé. Ainsi, bien que l'on observe une grande cohérence, en ce qui concerne tant le style que le fond, parmi les différentes versions d'une même épopée, deux prestations, fussent-elles d'un même griot, ne sont jamais identiques. Autre trait de l'épopée en Afrique de l'Ouest—mais ne serait-il pas général ?—l'épopée peut intégrer certains autres genres littéraires (dont certains types de chants et le proverbe). En outre, il convient de distinguer dans cette région entre l'épopée linéaire centrée sur un héros unique (exemplifiée par l'épopée de Sunjata), et les épopées cycliques (dont celle de Ségou), dans lesquelles les différents épisodes sont centrés sur des héros distincts et ne sont pas toujours clairement ordonnés dans le temps.¹¹ Comme les chants de louanges auxquels elles sont intimement liées, les épopées sont transmises, chez tous les peuples de la savane, par des griots héréditaires, qui, autrefois et dans une certaine mesure encore aujourd'hui, sont attachés à de grandes familles princières ou notables. La plupart des autres genres littéraires peuvent être prononcés par des personnes relevant d'autres catégories sociales ; certains leur sont d'ailleurs réservés.¹²

Bien que l'historicité des traditions orales et des épopées en particulier ait été contestée par les chercheurs occidentaux, on a tendance aujourd'hui à leur reconnaître un ancrage dans les faits du passé. Cela est particulièrement le cas pour les traditions qui se rapportent à un passé relativement récent, telles que celles relatives à l'empire de Ségou (1700 – 1860 environ). Il convient en tout cas de reconnaître que presque tout ce qui est admis concernant l'histoire de cet empire est fondé sur la tradition orale, connue essentiellement à travers l'épopée.¹³ Seule la datation absolue des événements est établie essentiellement à partir des sources écrites (arabes ou européennes).¹⁴

Souhaitant atteindre à une représentation aussi exacte que possible du passé, le réalisateur Boubacar Sidibé a, pendant deux ans, mené des recherches historiques minutieuses. Ainsi, il a non seulement épélué les versions publiées de l'épopée et les

enregistrements des griots, mais il a également conduit lui-même des entretiens auprès des griots et traditionnistes de Ségou et de sa région. Il a particulièrement tenu compte des informations de Jeli Baba Sissoko (vers 1922–2001), griot malinké érudit (originaire de la région de Kayes) qui pendant plus de quarante ans anima un programme hebdomadaire à Radio Mali, et de Daye Baba Diallo (vers 1922–1987), né dans une famille peule de la région de Ségou, qui aurait recueilli des traditions auprès de plusieurs maîtres.¹⁵ Le responsable des décors et des costumes, Kandioutra Coulibaly, a également mené des recherches poussées, afin de pouvoir présenter une iconographie représentative de la meilleure production des différentes populations du Mali.

De la tradition orale à l'écran

Le passage d'un médium narratif à un médium scénique entraîne inéluctablement un certain nombre de changements dans l'économie de l'œuvre. Cela devient une gageure lorsque intervient, en outre, le passage d'une langue à une autre.

Le passage à la représentation audiovisuelle implique tout d'abord, et particulièrement dans le cas d'une épopée cyclique, le choix des épisodes (dont le contenu et l'interprétation peuvent varier considérablement d'une version à une autre). Le réalisateur semble avoir privilégié ceux qui traitent des événements les plus importants pour comprendre l'émergence et l'évolution politique et militaire du royaume—et qui sont donc aussi parmi les plus connus—ainsi que ceux qui illustrent au mieux les qualités et défauts de ses institutions. L'œuvre de Boubacar Sidibé respecte l'ordre chronologique (parfois seulement approximatif ou supposé) des événements.

Les émissions programmées dans le cadre de l'ORTM sont structurées en séquences de 26 minutes (21 épisodes pour la première partie, et autant pour la seconde), y compris un générique d'une minute, suivi du rappel des épisodes précédents (une à deux minutes). La version française a été suivie, à quelques mois d'intervalle, par celle en bambara. Les émissions de TV5, destinées à un public international, sont structurées en séquences de 78 minutes. Ces émissions ont été également très suivies au Mali, y compris par des téléspectateurs qui avaient déjà visionné le film une ou deux fois sur l'ORTM. Le rappel des épisodes antérieurs, dans la version malienne, permet aux spectateurs occasionnels de mieux suivre l'histoire, mais peut-être surtout, aux spectateurs réguliers de se délecter de certaines scènes particulièrement significatives ou savoureuses.

Bien que dans le cadre de l'épopée traditionnelle, toute la narration soit assurée par un seul griot (lors d'une séance donnée), elle associe plusieurs « voix » ou points de vue : celle d'un narrateur situé comme à l'extérieur des événements (« narrateur omniscient »), qui les relate à la troisième personne ; les observations personnelles (souvent moralisatrices) du narrateur (identifié à l'individu en chair et en os qui s'adresse à l'assistance en s'exprimant à la première personne) ; les dialogues des

personnages ... Or, dans ce film, le rôle des dialogues est renforcé pour pallier à la disparition de cette première voix. En outre, des remarques qui auraient pu être énoncées par le narrateur, parlant en son nom propre, sont attribuées aux personnages (par exemple, le villageois qui critique l'oncle de Ngolo pour avoir remis l'unique fils de son frère—plutôt que l'un des siens propres—au souverain régnant Biton Coulibaly à titre d'impôt). Il convient de relativiser cette différence, dans la mesure où les dialogues constituent environ la moitié de la matière verbale des épopées dites dans les milieux bambara et malinké (à en juger d'après les transcriptions publiées). Cependant, il s'agit d'une option, qui contraste (par exemple) avec celle choisie par Cheick Oumar Sissoko dans *Guimba*, ou (dans une tout autre perspective) par Dani Kouyaté dans *Keïta ! L'héritage du griot* : ces derniers font narrer des événements par les griots qu'ils mettent en scène.

Les chants associés avec l'épopée sont partiellement conservés, et dans la version initiale en langue française, fournissent les seuls éléments—à l'exception de quelques rares salutations et citations—en langue nationale bambara. D'une part, le générique inclut quelques chants caractéristiques : par exemple, *balansan naani*, « les quatre balanzen », s'agissant de l'arbre si fréquent dans la savane aux abords de Ségou et symbole de la ville,¹⁶ ou de la devise *Segu be lamaalamaa, nka a tè bin abada* (« Ségou peut chanceler, mais ne chavire jamais »). Par ailleurs, la plupart des épisodes incluent des scènes où des griots (hommes ou femmes) entonnent quelques passages choisis parmi les louanges et autres chants de l'épopée (en raison des contraintes de temps, ces chants ne sont pas donnés en entier). Le choix d'une chanson peut aussi suggérer le thème d'un épisode ou la leçon qu'il convient d'en tirer, ou encore introduire l'annonce qu'un griot s'apprête à faire à son interlocuteur. Si dans *Les Rois de Ségou* les griots ne narrent pas, ou si peu, ils assurent leurs rôles traditionnels de chantres et de conseillers. Si la matière verbale du film est, à plusieurs égards, distincte de celle de l'épopée, chaque épisode est néanmoins encadré et ponctué par des paroles authentiques provenant de celle-ci.

Ayant choisi de tourner son film en français, le réalisateur ne peut pas simplement conserver le langage des récits oraux. S'étant mis dans l'obligation de repenser cette matière verbale, il a tenté de recréer en français un langage construit sur des principes analogues à ceux qui sous-tendent le discours bambara. On remarquera une grande économie de parole, avec des phrases lapidaires, et surtout un grand nombre d'adages. Certaines expressions sont traduites assez littéralement du bambara en français (par exemple : « Celui qui dérobe les petits d'une lionne qui allaite ne doit pas s'attendre au repos »), mais la plupart sont choisis dans le répertoire français (par exemple : « La vengeance est un plat qui se mange froid »). Certains adages sont partagés par les deux cultures, notamment l'une des plus fréquentes : « Mieux vaut la mort que la honte » (*saya ka fisa ni maloya ye*). Le film, conformément à une pratique très appréciée dans les débats comme dans les récits de tradition orale, comporte des séquences où

deux interlocuteurs citent successivement plusieurs adages, chacun contestant le point de vue de l'autre.

Dans la version bambara (doublée), les adages caractéristiques de cette langue retrouvent leur expression originelle, alors que les adages français sont rendus par des maximes bambara au sens équivalent. Dans un souci de purisme ou peut-être surtout de vérité historique, les dialogues de cette version bambara ne comportent aucun terme emprunté au français—emprunts actuellement très fréquents, dans les parlers tant ruraux qu'urbains. À part l'emploi des adages, le niveau de langue peut être décrit comme moyen, en bambara comme en français. En particulier, on ne note pas la recherche lexicale si caractéristique des récits littéraires oraux.

L'écriture musicale de cette série télévisée est particulièrement complexe. Elle est émaillée des airs héroïques caractéristiques de l'épopée mandingue (les « hymnes », *janjon*), tels que le *duga*, litt. « Vautour », réservé aux plus grands (ce chant, probablement d'origine malinké, est également transmis en milieu bambara). Mais elle comporte également des airs des sociétés initiatiques bambara, dont le Kòmò (la principale société initiatique masculine, tant en milieu malinké qu'en milieu bambara) et des brèves séquences inspirées par le Kòrè (une autre société initiatique bambara). Des chants propres aux jeunes gens et aux jeunes filles, à certaines occasions (telles que les manifestations qui accompagnaient les travaux agricoles collectifs) ainsi qu'à certaines catégories sociales (par exemple les esclaves, qui ont leurs danses propres) y figurent également. De même sont représentés des éléments choisis dans les répertoires peul, songhay, sénoufo et minianka—confortant ainsi le point de vue selon lequel l'histoire de Ségou est l'histoire de tous. La programmation comporte également des musiques choisies dans le répertoire malien récent (qui s'inspire en grande partie des musiques maliennes anciennes, mais aussi de la musique internationale). Le jeu associe des instruments anciens, dans certains cas amplifiés, à des instruments occidentaux et au son des synthétiseurs. À chaque héros correspond un thème musical : ainsi, chacun de Biton et de Ngolo est signalé par un air différent du Kòmò. On constate ainsi que le film reprend une partie du répertoire musical traditionnellement associé avec l'épopée de Ségou—répertoire des griots—mais aussi d'autres éléments du répertoire bambara et plus généralement national, induits par la représentation scénique, qui n'y figurent pas d'ordinaire. La sélection musicale a été réalisée principalement par Modibo Diarra dit Bebel, musicien bien connu résidant à Ségou, autrefois membre de l'ensemble régional de Ségou : le « Super Biton national », nommé pour ce premier grand roi.¹⁷ De nouveaux enregistrements ont été créés pour le film, employant des nombreux musiciens (fournissant un premier travail salarié à beaucoup de jeunes talents).

L'épopée mentionne souvent que des héros exécutent telle ou telle danse—car dans les cultures bambara et malinké, le fait de danser est souvent une manière de revendiquer un haut fait, ou plus généralement d'affirmer la valeur d'une personne ; la danse « se mérite ». Ces danses héroïques sont peu présentes dans le film. En

revanche, plusieurs danses folkloriques de réjouissance, choisies dans les répertoires des différentes populations du Mali, sont largement représentées—de même que les spectacles donnés par les *kòrèduga*, les « bouffons » de la société initiatique bambara du Kòrè.¹⁸

Comme la majeure partie de la production littéraire et artistique malienne, ce film est politiquement engagé. Tout en rappelant le passé, il commente implicitement le présent. Les auditeurs ne manquent pas, dans leurs conversations privées, d'établir des liens entre l'arbitraire du pouvoir, ou encore les détournements de biens, évoqués dans le film, et ceux du Mali d'aujourd'hui. Certains épisodes ont été vraisemblablement choisis en raison de leur potentiel pour susciter un débat social et politique. Le réalisateur indique que « nous avons besoin des valeurs de la société précoloniale », tout en portant un regard sans complaisance sur cette société : certaines institutions et pratiques sont mises en valeur, alors que d'autres sont implicitement critiquées.

Le film valorise la division en « castes », ou plus exactement, la tripartition distinguant les « nobles » (cultivateurs et guerriers), les griots et les forgerons. Les membres de ces deux dernières catégories sont dépeints comme apportant des compétences indispensables à la société—la mémoire du passé et la médiation pour les uns, des techniques et certaines connaissances ésotériques pour les autres. Le film insiste grandement sur l'inviolabilité des personnes de « caste », en rappelant que le forgeron qui fabrique les armes ne doit en aucun cas les porter, et en mettant en scène un noble (Binaba) qui congédie un griot avec de somptueux présents, avant de faire exécuter tous les autres membres de la délégation.

En revanche, l'esclavage—très souvent représenté dans ce film, car la guerre est pourvoyeuse de captifs—apparaît incontestablement comme une tare. A maintes reprises, le film met en scène l'insécurité de la société ancienne, dans laquelle femmes et enfants pouvaient être capturés en travaillant dans les champs, et toute personne perdre sa liberté à la suite des combats malheureux. Les captifs sont présentés, hagards, à leurs vainqueurs ou leurs acquéreurs. Exprimant une volonté d'autocritique, le film met l'accent sur l'esclavage interne, plutôt que sur les circuits commerciaux internationaux—les traites atlantique et transsaharienne—qu'il alimentait. De manière significative aussi, certaines situations mises en scène dans le film permettent de comprendre que celui qui est entièrement à la merci d'un pouvoir est, lui aussi, un esclave.

Le film reconnaît les valeurs de l'hospitalité, mais aussi partiellement de la démocratie et de la justice, présentes dans la société ancienne. Ainsi, plusieurs scènes insistent sur l'importance des conseils des notables, car même une personnalité aussi forte que Biton Coulibaly ne peut régner et gouverner qu'avec le concours d'autrui. Le film insiste également sur l'importance de la médiation, de la négociation et du pardon—et sur la nécessité de les préférer au conflit armé et à la punition—autant des thèmes-clés du débat politique au Mali depuis un quart de siècle.¹⁹ En dépit de son

caractère hiérarchique, la société ancienne connaissait aussi des valeurs certaines de solidarité et de justice. Ce sont notamment : le prince qui aide son camarade d'enfance, simple homme du peuple, à retrouver sa fiancée, qu'un autre prince convoite ; le soldat d'une armée conquérante, puni pour avoir tenté d'abuser d'une jeune fille, pourtant captive. Les mots *hòrònya* (« liberté ») et *danbe* (« dignité »), ainsi que le concept de la parole donnée, reviennent comme un refrain dans les discours tenus par les personnages du film. Le message semble clair : la société ancienne comportait des valeurs qu'il convient de préserver mais aussi de surpasser. La liberté, qui était le mot d'ordre de la société ancienne, doit aussi être celle d'une société débarrassée des inégalités et des discriminations (mais pas nécessairement des distinctions) sociales, ni de sa spécificité culturelle.

De manière générale, le réalisateur n'idéalise pas les relations interpersonnelles dans le film. S'il dépeint le fort attachement entre les parents (père ou mère) et leurs enfants, le film (se fondant sur des faits historiques) fait état de nombreux cas de conflit entre frères, voire de guerre fratricide, ainsi que des rivalités et des dissensions au sein de la « grande famille ». ²⁰ Sans que l'on puisse—à la différence de certains films d'Adama Drabo ou de *Ntoronkelen*, de Boubacar Sidibé lui-même—qualifier cette série de « féministe », elle met en valeur l'apport des femmes à la société. A une exception près, tous les personnages féminins du film sont représentés de manière positive : mères, épouses, amantes, sœurs ou amies fidèles, elles sont souvent plus astucieuses, modérées, prudentes et altruistes que les hommes.

A l'instar d'un courant majoritaire dans les arts et la littérature maliens, le film défend fermement la valeur morale et spirituelle des pratiques religieuses « traditionnelles »—ainsi que l'efficacité de leurs procédés sacrificiels et divinatoires. Des intellectuels formés aux idéologies occidentales, et par ailleurs presque toujours affiliés à une religion d'origine extérieure, assument la lourde tâche de justifier cette dimension importante de leur héritage culturel. La représentation des objets et pratiques liés à la religion ancienne—bois sacrés, masques, incantations, sacrifices, divinations—occupe une place importante dans l'oeuvre. Les devins qui tracent des signes dans le sable ou lisent dans les surfaces d'eau réfléchissantes, ou encore conseillent des épreuves divinatoires à leurs clients, insistent sur leur caractère véridique (*nin ye tiyèn de ye*—« c'est la vérité »). Leurs predictions—peu ambiguës—s'accomplissent sans exception. Sacrificateurs, guérisseurs et devins de tous bords affirment que leur vocation est d'aider leur prochain. Selon le principal prêtre des fétiches royaux de Ségou, les masques sont les porte-paroles du Dieu suprême. Des comparaisons s'imposent avec des romans aussi divers que *Noces sacrées* de Seydou Badian—où les expatriés blancs s'avèrent être des fidèles des cultes malinké anciens—et *La Révolte du Komo* de Aly Diallo, *Les Amants de l'esclavage* d'Ismaila Samba Traoré, ou encore les thrillers surnaturels de Moussa Konaté (*L'Empreinte du renard* ; *La Malédiction du lamantin*)—où les moyens d'action occultes, voire la réalité des divinités,

sont implicitement validés. On pense encore à *L'Archer bassari* de Modibo Soukalo Keita, qui présente la géomancie comme un moyen infaillible de renseignement. Pourtant *Les Amants de l'esclaverie* est clairement un appel allégorique à participer aux luttes sociales et politiques actuelles, en même temps qu'une représentation symbolique du passé. Les films de Adama Drabo *Ta dona !* et *Taafe fanga*, ainsi que *Yeelen* (« La Lumière ») de Souleymane Cissé, valident explicitement les croyances et les pratiques de la religion ancienne—même si, par ailleurs, ce dernier film dénonce les abus de certains initiés, qui poursuivent un but égoïste. Religions anciennes purifiées des scories non essentielles, d'une part, idéologies contemporaines de justice, démocratie, liberté et tolérance, d'autre part, relèvent d'un même combat : tel semble être le message de toutes ces œuvres.

L'iconographie de la représentation des religions traditionnelles dans *Les Rois de Ségou* est grandement influencée par celle mise en oeuvre par Souleymane Cissé. On remarquera particulièrement les divinités qui livrent leurs révélations dans un éclat de rire et les planchettes gravées (*kara*) sacrées à la société initiatique du Kòrè, qui s'animent subitement. On notera également—apports originaux du réalisateur Boubacar Sidibé—le grand nombre de *ciwara*—masques cimiers en forme d'antilopes, dont des exemples ornent les musées de tous les continents, ainsi que la représentation des *jidenw* (génies des eaux), qui interviennent dans les épisodes introductifs de l'épopée et furent encore l'objet des rites dans le Ségou des années 1960.²¹ Dans des scènes parmi les plus émouvantes de la série, qui s'inspirent des rituels que l'on peut encore observer dans certains milieux aujourd'hui, mais peut-être aussi des contes,²² la mère de Ngolo confie un objet symbolique à un arbre en lui adressant ses prières, lui demandant de veiller sur son fils, puis le remercie lorsque—trente ans plus tard—celui-ci revient, en tant que roi, dans son village natal. Dans la série télévisée comme dans l'épopée, la réussite exceptionnelle est attribuée soit à un pacte avec des divinités (Biton, son adversaire Binaba), soit au destin (Ngolo).²³

Mais le royaume de Ségou comptait également des minorités musulmanes, et notamment les habitants des deux grandes villes moyenâgeuses, Djenné et Tombouctou.²⁴ Cet islam était tolérant à souhait. Le film nous montre des séances de prière et d'invocation à Djenné, ainsi que le bienveillant accueil accordé par Shaykh Mukhtar al-Kunti al-Kabir (appelé Moukhtar Kabirou dans le film), saint et savant à l'immense renommée, aux émissaires du roi animiste de Ségou, Biton Coulibaly, et l'enfant qui les accompagnait, le futur roi Ngolo. Le refus, par le réalisateur Boubacar Sidibé, de continuer la série au-delà du dernier roi Diarra, dernier roi autochtone, est-il aussi un refus du *jiḥād* (en l'occurrence, celui mené dans les années 1860 par le Toucouleur al-Hajj Umar Tal), comme d'une certaine forme d'impérialisme intra-africain ?

Le traitement filmique des relations sentimentales, avec ses poncifs tels que le mari aussi poltron que jaloux, semble s'inspirer du *kòtèba*, le théâtre rural villageois,²⁵ mais

surtout des feuilletons latino-américains, marqués par l'extériorisation dramatique des sentiments, qui passent depuis les années 1980 à la télévision malienne. Ces deux sources, ainsi que le petit nombre de passages humoristiques de l'épopée, semblent être à l'origine de l'accentuation du caractère comique de certaines situations, voire du côté burlesque de certains personnages secondaires.

Cependant, le film attribue des personnalités nettement contrastées et souvent complexes à ses principaux personnages. Biton Coulibaly (qui d'après les différentes traditions orales aurait été un adolescent puis un jeune homme turbulent) est parfois violent et cruel. Ngolo, fin psychologue et grand stratège, est un homme mesuré et pondéré. En incarnant les souverains, les acteurs dégagent une attitude de commandement sans partage, de pouvoir absolu.

Le film semble avoir gagné d'ores et déjà son pari d'intéresser tous les Maliens. Suivi dans l'ensemble des Régions du pays, il a été visionné, dans la capitale Bamako, par des personnes de toutes origines. Selon les vendeurs de cassettes, cette série (versions française et bambara confondues) leur a valu les meilleures ventes qu'ils aient jamais connues. Plusieurs personnes, parmi celles avec lesquelles nous avons visionné ce film, nous ont déclaré qu'elles se sentaient concernées par ce programme plus que par tout autre proposé par la télévision.

Conclusion

En conclusion, la série télévisée *Les Rois de Ségou* témoigne de l'émergence et de la maturation d'un certain sentiment d'identité nationale au Mali, puisque l'aventure historique de l'un de ses anciens royaumes est vécue comme représentative de celle de l'ensemble. Dans le cadre de la transposition à l'écran, des dialogues et la mise en scène remplacent les passages narrés de l'épopée. Certains chants sont conservés, en tant que citations dans le générique ou intégrés à la mise en scène. Quant aux dialogues, le réalisateur a cherché à recréer en français un langage analogue à celui de l'épopée, dans la mesure où il emploie de nombreux adages. La version bambara comporte donc des maximes bambara dans leur formulation originelle, ainsi que d'autres perçus comme équivalents aux adages français. Enfin, la facture de cette série reflète non seulement son enracinement dans la littérature orale, mais aussi l'expérience des Maliens en tant que consommateurs de la production télévisée internationale.

Notes

- 1 Sa population est d'environ 200.000 habitants, en comptant les communes contiguës (telles que Pelengana) avec lesquelles elle forme une unique agglomération. Il faut cependant comparer ce chiffre à celui de Bamako (estimée à 1.800.000 habitants en 2009).
- 2 Parmi ceux-ci, l'on se doit de citer : représentations de la société et de la culture précoloniales : Gaston Kaboré, *Wend Kuuni*, Souleymane Cissé, *Yeelen*, Cheick Oumar Sissoko, *Guimba* ; histoire précoloniale : Sembène Ousmane : *Ceddo* ; transpositions de la littérature orale : Dani Kouyaté,

- Keïta ! L'héritage du griot et Sia, le rêve du python*, ainsi que *Demain au bord du fleuve des cauris nous ramasserons* (mise en scène de contes dogon filmée par le chercheur français Nadine Wanono). Bickford-Smith et Mendelsohn ainsi que Saul et Austen et le Festival panafricain traitent de la problématique de la transposition du passé africain à l'écran.
- 3 Mambaye Coulibaly a réalisé un court-métrage (prix FESPACO 1989 dans cette catégorie) dans lequel certains épisodes de l'épopée sont représentés sous forme de théâtre de marionnettes (*La Geste de Ségou, Segou janjon*).
 - 4 Les deux films ont néanmoins bénéficié de budgets semblables : environ 350.000.000 CFA (500.000 euros) pour *Samanyana* et pour la première saison de la série, d'après les informations rendues publiques.
 - 5 Entretien avec Boubacar Sidibé : le 29 novembre 2011 ; entretiens avec Kandiora Coulibaly : 2009–2011 ; entretiens avec les musiciens et visionnage : 2010–2012.
 - 6 Parmi les principaux travaux historiques, on doit citer : Monteil ; Tauxier « Chronologie » et *Histoire* ; Bâ et Daget ; Robinson ; Sanankoua ; Hanson ; Djata ; ainsi que les *Notes* de Robert Pageard, qui méritent d'être mieux connues.
 - 7 La plupart des formes du mandingue (ensemble de langues très proches dont relève le bambara) sont mutuellement compréhensibles. Le mandingue est parlé comme langue première ou seconde par une partie substantielle de la population dans plusieurs pays de l'Afrique de l'Ouest (Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Gambie, Guinée, Guinée-Bissau, Mali, Sénégal). Il y a également d'importantes communautés mandinguophones émigrées au Gabon, au Congo-Kinshasa, en France, en Belgique, en Allemagne, en Arabie saoudite et jusqu'à récemment en Libye, ainsi qu'aux États-Unis. Concernant le jeu de différentes langues dans le cinéma africain francophone, voir Sanaker.
 - 8 Concernant l'histoire de la télévision malienne, voir notamment Tudesq *L'Afrique et Les médias en Afrique* ; Silla ; Dioh ; et le site officiel de l'ORTM : www.ortm.ml.
 - 9 Le terme *walaha* désigne l'une des prières surrogatoires de la religion musulmane, et partant, le moment (le milieu de la matinée) où elle doit être effectuée.
 - 10 Pour l'épopée de Sunjata, voir notamment Niane ; Cissé et Kamissoko *La grande geste* et *Soundjata* ; Johnson *Son-Jara*. Pour l'épopée de Ségou, voir notamment Kesteloot et al. *Da Monzon* ; Dumestre et al. *La prise* ; Dumestre ; Konaré ; Conrad. Concernant l'épopée de langue peule, voir notamment Seydou *Silâmaka* et *La Geste*. Quant à l'épopée songhay, on peut se reporter à Hale et à Mounkaila tome 3. Dans le milieu soninké, *La Légende* publiée par Meillassoux et al., et dans le milieu bozo, *La Geste* publiée par Hayidara, peuvent également être considérées comme des épopées. Johnson et al. et Kesteloot et Dieng sont des anthologies représentatives des différentes régions du continent.
 - 11 Cet exposé se réfère à Johnson « Yes, Virginia », mis à jour dans Johnson *Son-Jara*, 30–62. Parmi les autres tentatives de théoriser les épopées africaines, on se référera à Belcher et à Derive (qui tiennent tous les deux compte des acquis de Johnson). Pour une discussion des genres littéraires oraux africains en général, fondée sur des exemples concrets, voir par exemple Seydou « Genres littéraires » ; Derive et Seydou.
 - 12 Pour une étude ethnographique et historique générale des statuts sociaux traditionnels, des « castes » et des griots en Afrique occidentale, voir Tamari. Pour des études des griots mandingues (en l'occurrence malinké) en particulier, voir notamment : Camara ; Hoffman ; Schulz. Concernant les griots mandingues dans le contexte contemporain, voir Dramé et Senn-Borloz ; et surtout, Konta.
 - 13 Et notamment l'ouvrage de Charles Monteil, fondé sur les traditions orales qu'il avait recueillies aux premières années du vingtième siècle, principalement auprès de deux descendants des griots royaux de Ségou que cet administrateur avait fait convoquer dans son bureau aux toutes premières années du vingtième siècle. Cf. également Bazin.
 - 14 Récits des voyageurs tels que Mungo Park (voyages de 1795–1797 et 1805) et Abdon-Eugène Mage (1864–1866) ; chronique arabe de Néma et Oualata, publiée par Marty et utilisée par Tauxier (« Chronologie »), qui corrigea ainsi les dates données par Monteil.
 - 15 Concernant Jeli Baba Sissoko, voir surtout Magasa. Ismaïla Baba Traoré (17–27) donne quelques indications concernant la vie de Daye Baba Diallo dans l'introduction à sa traduction de l'une de ses cassettes. Le manuscrit (transcription et traduction) de Adama Traoré mérite d'être édité.
 - 16 *Faidherbia albida*. Ce grand arbre, qui à la différence des autres perd ses feuilles pendant la saison des pluies et les voit pousser pendant la saison sèche, appartient à la famille des mimosacées. Il avait une grande importance dans la mythologie bambara ancienne (voir notamment Couloubaly *La Gwandusu*).

- 17 Des ensembles régionaux, ainsi qu'un ensemble national, furent fondés au Mali dès le lendemain de l'indépendance.
- 18 Concernant cette société, voir notamment Pâques ; Colleyn. Pour les chants de femmes, voir notamment Luneau ; Couloubaly *Une Société*.
- 19 Voir Skattum, qui commente les points de vue exprimés dans la presse lors du jugement de Moussa Traoré (dirigeant puis président du Mali, de 1968 à 1991) : les peines de mort ont été commuées en emprisonnement, puis résidence surveillée à vie.
- 20 L'expression habituellement employée, dans le français parlé en Afrique de l'Ouest, pour désigner la famille étendue, comprenant plusieurs générations et souvent des collatéraux.
- 21 Concernant les *ciwara*, voir notamment Colleyn.
- 22 Voir notamment Calame-Griaule.
- 23 S'il partage avec les œuvres citées ci-dessus la représentation des pratiques religieuses anciennes, un film tel que *Faro, la Reine des Eaux* de Salif Traoré, s'en démarque radicalement, car il met en cause le bien-fondé de ces pratiques et propose de les contourner—à défaut de les combattre—au nom de la rationalité scientifique et du progrès social.
- 24 Le film ne mentionne pas les anciennes communautés soninké (« marka ») établies dans la région de Ségou, pourtant mentionnées dans les traditions orales. Voir par exemple Monteil ; Pageard.
- 25 Concernant le *kòtèba*, voir notamment Meillassoux ; Sissoko. Il existe également une troupe théâtrale au Mali, le Kotéba national (fondée en 1969), dont plusieurs pièces (jouées en français ou en bambara) s'inspirent du *kòtèba* traditionnel, et un Ensemble Kotéba fondé à Abidjan en 1974, dont les productions s'inspirent de la littérature orale mais pas spécifiquement de cette forme de théâtre traditionnel. Certaines productions du Kotéba national, en tout cas, sont disponibles sous forme de DVD.

Références

- Bâ, Amadou Hampâté et Jacques Daget. *L'Empire peul du Macina (1818–1853)*. Abidjan : Les Nouvelles éditions africaines ; Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1984. (Réimpression des éditions précédentes : *Etudes soudanaises* (Bamako) 3 (1955) ; Paris : Ecole Pratique des Hautes Etudes, La Haye : Mouton, 1962).
- Badian, Seydou. *Noces sacrées : les dieux du Kouroulamini. Roman*. Paris : Présence africaine, 1977.
- Bazin, Jean. « La production d'un récit historique », *Cahiers d'études africaines* 19.1–4 (1979) : 435–83.
- Belcher, Stephen. *Epic Traditions of Africa*. Bloomington: Indiana UP, 1999.
- Bickford-Smith, Vivian et Richard Mendelsohn, éd. *Black and White in Colour. African History on Screen*. Oxford: James Currey, 2006.
- Calame-Griaule, Geneviève, éd. *Le thème de l'arbre dans les contes africains*. Paris : SELAF, 1969, 1970, 1974. 3 tomes.
- Camara, Sory. *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris, La Haye : Mouton, 1976 ; rééd. avec une nouvelle introduction de l'auteur, Paris : Karthala, 1992.
- Cissé, Youssouf Tata et Wa Kamissoko. *La grande geste du Mali. Des origines à la fondation de l'empire*. Paris : Karthala, Arsan, 1988.
- . *Soundjata, la gloire du Mali*. Paris : Karthala, Arsan, 1991.
- Colleyn, Jean-Paul, éd. *Bamana: The Art of Existence in Mali*. New York: Museum for African Art; Zurich: Museum Rietberg; Gand: Snoeck-Ducaju, 2001.
- Conrad, David C. with Soumaila Diakité, ed. and trans. *A State of Intrigue: The Epic of Bamana Segou according to Tayiru Banbera*. Oxford: OUP for the British Academy, 1990.
- Couloubaly, Pascal Baba. *Une société rurale bambara à travers des chants de femmes*. Dakar : IFAN, 1990.
- . *La Gwandusu, une forme de sculpture chez les Bamanan du Mali*. (Réponse à P. J. Imperato et à K. Ezra). Bamako : Jamana, 2001.
- Derive, Jean, éd. *L'Épopée. Unité et diversité d'un genre*. Paris : Karthala, 2002.
- Derive, Jean et Christiane Seydou. « Genres littéraires oraux : quelques illustrations ». Éd. Ursula Baumgardt et Jean Derive. *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Karthala, 2008 : 177–243.
- Diallo, Aly. *La Révolte du Kòmò. Roman*. Paris : Gallimard, 2000.

- Dioh, Tidiane. *Histoire de la télévision en Afrique noire francophone, des origines à nos jours*. Préface de Hervé Bourges. Paris : Karthala, 2009.
- Djata, Sundiata A. *The Bamana Empire by the Niger: Kingdom, Jihad and Colonization 1712–1920*. Princeton: Markus Wiener, 1997.
- Dramé, Adama et Arlette Senn-Borloz. *Jeliya : être griot et musicien aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan, 1992.
- Dumestre, Gérard, Lilyan Kesteloot et Jean-Baptiste Traoré, éd. et trad. *La prise de Dionkoloni, épisode de l'épopée bambara*. Paris : Armand Colin, 1975.
- Dumestre, Gérard, éd. et trad. *La geste de Ségou, racontée par les griots bambara*. Paris : Armand Colin, 1979.
- Festival panafricain de cinéma de Ouagadougou. *Tradition orale et nouveaux médias*. Bruxelles : Organisation catholique internationale du cinéma et FESPACO, 1989.
- Hale, Thomas A. *Scribe, Griot and Novelist. Narrative Interpreters of the Songhay Empire. Followed by an Epic of Askia Mohammed Recounted by Nouhou Malio*. Gainesville: U of Florida P, 1990.
- Hanson, John H. *Migration, Jihad, and Muslim Authority in West Africa: the Futa Colonies in Karta*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Hayidara, Shekh Tijan, éd. et trad. *La geste de Fanta Maa : archétype du chasseur dans la culture des Bozo. Récits de Myeru Baa et de Mahamadu Lamini Sunbunu*. Niamey : Centre d'études linguistiques et historiques par la tradition orale, 1987.
- Hoffman, Barbara G. *Griots at War: Conflict, Conciliation, and Caste in Mande*. Bloomington: Indiana UP, 2000.
- Johnson, John William, Thomas A. Hale et Stephen Belcher. *Oral Epics from Africa: Vibrant Voices from a Vast Continent*. Bloomington: Indiana UP, 1997.
- Johnson, John William. "Yes, Virginia, There is an Epic in Africa", *Research in African Literatures* 11.3 (1980) : 308–26.
- Johnson, John William, éd. et trad. *Son-Jara: The Mande Epic*. Mandekan / English edition with notes and commentary. Troisième édition revue et augmentée, Bloomington, Indiana UP, 2003. [1ère éd. : 1986].
- Keita, Modibo Sounkalo. *L'Archer bassari*. Paris : Karthala, 1983.
- Kesteloot, Lilyan et Bassirou Dieng, éd. *Les Épopées d'Afrique noire*. Paris : Karthala, 1997. [Anthologie commentée.]
- Kesteloot, Lilyan, avec la collaboration de Amadou Traoré, Jean-Baptiste Traoré et Amadou Hampaté Bâ. *Da Monzon de Ségou : épopée bambara*. Paris : Fernand Nathan, 1972. 4 fascicules.
- Konaré, Adam Ba. *L'Épopée de Segu : Da Monzon, un pouvoir guerrier*. Lausanne : P.-M. Favre, 1987.
- Konaté, Moussa. *L'Empreinte du renard. Meurtres en pays dogon. Roman*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2006.
- . *La Malédiction du lamantin. Roman*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2009.
- Konta, Mahamadou. *Place et rôle du griot dans la société malienne d'aujourd'hui*. Mémoire de D.E.A. Bamako : Université Mande Bukari, 2009.
- Luneau, René. *Chants de femmes au Mali*. Paris : Luneau Ascot, 1981.
- Magasa, Amidu. *Le Pouvoir amour selon Jeli Baba Sisoko. Essai de littérature orale bambara*. Bamako : Organisation malienne des éditeurs du livre, 2007.
- Marty, Paul. « Chroniques de Oualata et de Nema », *Revue des études islamiques* 3 (1927) : 355–426 ; 4 (1927) : 531–75.
- Meillassoux, Claude. « La farce villageoise à la ville (le Koteba de Bamako) », *Présence africaine*, n.s. 52 (1964) : 27–59.
- Meillassoux, Claude, Lassana Doucouré et Diaowé Simagha. *Légende de la dispersion des Kusa (épopée soniké)*. Dakar : Institut Fondamental d'Afrique Noire, 1967.
- Monteil, Charles. *Les Bambara du Ségou et du Kaarta (étude historique, ethnographique et littéraire d'une peuplade du Soudan français)*. Paris : Larose, 1924. Rééd. avec une préface de Vincent Monteil, notes, index et cartes de Jean Bazin. Paris : G.P. Maisonneuve et Larose, 1977.
- Mounkaila, Fatimata. *Anthologie de la littérature orale songhay-zarma*. Paris : L'Harmattan, 2008. 4 tomes.
- Niane, Djibril Tamsir. *Soundjata, ou l'épopée mandingue*. Paris : Présence africaine, 1960.
- Pageard, Robert. *Notes sur l'histoire des Bambara de Ségou*. Clichy : L'Auteur, s.d.
- Pâques, Viviana. « Bouffons sacrés du Cercle de Bougouni », *Journal de la Société des Africanistes* 24.1 (1954) : 63–110.

- Robinson, David. *The Holy War of Umar Tal. The Western Sudan in the Mid-Nineteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1985. Traduction française : *La guerre sainte d'al-Hajj Umar*. Paris : Karthala, 1988.
- Sanaker, John Kristian. *La rencontre des langues dans le cinéma francophone. Québec, Afrique subsaharienne, France-Maghreb*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2011.
- Sanankoua, Bintou. *Un empire peul au XIXe siècle. La Diina du Maasina*. Paris : Karthala, 1990.
- Saul, Mahir et Ralph Austen, éd. *Viewing African Cinema in the Twenty-first Century. Art Films and the Nollywood Video Revolution*. Athens: Ohio UP, 2010.
- Schulz, Dorothea. *Perpetuating the Politics of Praise: Jeli Singers, Radios, and Political Mediation in Mali*. Cologne: Rüdiger Köppe, 2001.
- Seydou, Christiane. *Silâmaka et Poullôri*. Récit épique peul raconté par Tinguidji. Paris : Armand Colin, 1972.
- . *La Geste de Ham-Bodêdio ou Hama le Rouge*. Paris : Armand Colin, 1976.
- . « Genres littéraires de l'oralité : identification et classification ». Éd. Ursula Baumgardt et Jean Derive. *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Karthala, 2008 : 125–75.
- Silla, Mactar. *Televisual Pluralism in West Africa: State of Affairs*. Dakar: Panos Institute, 2006.
- Sissoko, Sada. *Le kòtèba et l'évolution du théâtre moderne au Mali*. Bamako : Jamana, 1995.
- Skattum, Ingse. « Droits de la personne et droits de la collectivité dans la presse écrite au Mali : une lecture rhétorique ». *Romansk Forum* 7 (1998) : 35–65.
- Tamari, Tal. *Les castes de l'Afrique occidentale. Artisans et musiciens endogames*. Nanterre : Société d'ethnologie, 1997.
- Tauxier, Louis. « Chronologie des rois bambaras ». *Outre-Mer* 2 (1930) : 119–30.
- . *Histoire des Bambara*. Paris : Paul Geuthner, 1942.
- Traoré, Adama. *Bitòn Kulubali*. [Transcription bambara et traduction française d'une cassette de Daye Baba Diallo.] Ms., s.d. [avant 2005], illustrée.
- . *Ngolo Jara*. [Transcription bambara et traduction française d'une cassette de Daye Baba Diallo.] Ms., s.d. [avant 2005], illustrée.
- Traoré, Ismaïla Samba, éd. et trad. *Chroniques de Ségou. Livre I : Le destin fabuleux de N'Golo Diarra*, d'après un récit de Daye Baba Diallo. Bamako : La Sahélienne ; Paris : L'Harmattan, 2008.
- Tudesq, André-Jean. *L'Afrique noire et ses télévisions*. Paris : Anthropos, 1992.
- . *Les médias en Afrique*. Paris : Ellipses, 1999.

Filmographie

- Cissé, Souleymane. *Yeelen*. Mali, 1987. 105 minutes. (En langues bambara et peul, sous-titré en français.)
- Drabo, Adama. *Ta dona !* Mali, 1991. 100 minutes. (En bambara et en français.)
- . *Taafé fanga*. Mali, 1997. 95 minutes. (En dogon et en bambara, sous-titré en français.)
- Kaboré, Gaston. *Wend Kuuni. Le Don de Dieu*. Burkina Faso, 1983. 75 minutes. (En langue mooré, sous-titré en français.)
- Kouyaté, Dani. *Keïta ! L'Héritage du griot*. Burkina Faso, 1995. 94 minutes. (En français, avec des passages en dioula.)
- . *Sia, le rêve du python*. Burkina Faso, 2001. 96 minutes. (En langue dioula, sous-titré en français.)
- Sembène, Ousmane. *Ceddo*. Sénégal, 1977. 120 minutes. (En wolof, sous-titré en français.)
- Sissoko, Cheick Oumar. *Guimba, un tyran, une époque*. Mali, 1995. 93 minutes. (En langues bambara et peul, sous-titré en français.)
- Traoré, Salif. *Faro, la reine des eaux*. Mali, 96 minutes. (En bambara et en français.)
- Wanono, Nadine. *Demain au bord du fleuve les cauris nous ramasserons*. Mali / France, 1989. (En dogon et en français.) 45 minutes. Format original 16 mm. CNRS/NFTS.